

Cristina Peri Rossi: del otro lado de la puerta

Fernando Ainsa

Hay una dimensión utópica del deseo y del arte que permite explicar el sentido unívoco de la ficción de Cristina Peri Rossi y, sobre todo, el progresivo despojamiento de certidumbres que recorre su producción singular a lo largo de más de veinticinco años de creación sostenida. Una dimensión utópica y un despojamiento deliberado que son un auténtico paradigma de la nueva narrativa uruguaya, pero en cuyos signos se reconoce también la misma angustiosa temática que recorre las mejores páginas de la narrativa universal contemporánea. A uno y otro quisiera referirme en estas páginas.

Disociados, separados, *distraídos* -como diría Jacques Derrida- los once libros en prosa de Peri Rossi, se espacian en el tiempo, desde **Viviendo** (1963) a **Cosmoagonías** (1989), sin dispersarse, porque no constituyen únicamente una sucesión cronológica de títulos, sino una "formación" que avanza como un conjunto, con cada obra incorporada al todo, explicando y completando textos anteriores, organizando la dispersión y disparidad de pistas, formando esa "teoría distraída" de la que habla el autor de **Psyque (Inventions de l'autre)**.

La obra de Peri Rossi es una obra coherente, transvasada entre la poesía y la narrativa, artículos y declaraciones, por una *visión del mundo* oblicua, tangencial, regida por exclusivas y secretas leyes de creación literaria, constitutiva de una verdadera "poética", pero donde, al mismo tiempo, es perceptible una "militería intelectual que asume la condición contemporánea en su problemática integral" ⁽¹⁾. Literatura no sólo de denuncia, sino de "alarma" sobre un mundo en vía de extinción. Un mundo incapaz de captar su propio proceso degenerativo, no por falta de lucidez, sino por estar inmovilizado en las estructuras lingüísticas que impiden la comprensión de situaciones existenciales diferentes a las que debe hacer frente. Y a esta limitación inmovilizadora Cristina Peri opone una vocación *transgresora* del lenguaje en el espacio *dislocado* del otro territorio que habita desde la publicación de uno de sus primeros textos, **Los museos abandonados** (1968).

El Umbral franqueado

La "formación" involuntaria de la obra de Peri Rossi como "teoría distraída" surge, sin embargo, de un gesto deliberado: haber traspuesto el umbral de la *puerta* que le ha conducido al "otro país" que habita desde entonces, ese territorio hostil de la anti-utopía caracterizado por un paisaje urbano geométrico y desolado, con ciudades lluviosas y grises, iluminadas por luces fluorescentes, "donde la peripecia del hombre se ve como a través de un vidrio" ⁽²⁾, es decir, a partir de la soledad y la incomunicación.

De allí surge esa visión específica del mundo, esa percepción particular, ángulo de la coincidencia entre la sensibilidad y la filosofía, entre lo que sentimos y lo que pensamos -vivencia del absurdo más que teorización angustiada y existencial sobre el sinsentido- esa postura de base y su desajuste a partir de la cual, proyecta su visión del universo y construye su poética.

En estas páginas nos proponemos explicar el significado del tema de la *puerta*, cuyo umbral Cristina Peri Rossi ha franqueado con dificultades, pero con decisión y, aparentemente, sin pensar en un posible retorno. Puerta de ingreso y de clausura, puerta cargada de significación y símbolos.

Ernst Bloch se refiere en **Huellas** -ese hermoso libro juvenil de aforismos, cuentos breves, fragmentos y planes de obras futuras- al tema de la "puerta", a ese franquear los límites de una *frontera*, verdadera fauce que devora una realidad para abrir paso al abismo de otra de la que no se sabe de su principio o de su fin, atracción irremediable de lo *otro* desconocido que tienta a todo artista.

Para mejor ejemplificar su teoría, Bloch recuerda el apólogo del viejo pintor chileno que enseña su último cuadro a un grupo de amigos: un paisaje con un sendero que serpentea entre los árboles y que termina ante la pequeña puerta roja de un palacio. Antes de que los amigos puedan reaccionar, el pintor se introduce en su propio cuadro y se va corriendo y sonriente por el sendero hacia la puerta del palacio que abre y por la que desaparece para siempre.

Algo parecido a lo sucedido con el soñador Han-Tsé, el poeta que, habiendo sido rechazado por su amada Li-Fan en la vida real, crea un paraíso de ficción en la obra que está escribiendo -el "valle de los manzanos en flor"- al borde de un hermoso lago, en una de cuyas orillas se levanta un palacio de jade y sobre el que brilla eternamente una hermosa luna llena. Al no obtener el amor de Li-Fan, el poeta decide situarla en el paraíso de su ficción y desaparecer con ella en las páginas de su propia obra. Así, los amigos de Hat-Tsé encuentran un día el manuscrito interrumpido en el momento en que el autor se ha introducido en el texto para irse a vivir feliz en el "valle de los manzanos en flor", en la realidad de su propia ficción. "De este modo un poeta se insertó a sí mismo en su obra" -concluye una anotación del relato- "detrás del muro de los caracteres eternos" de la escritura", "detrás de la puerta" de su propia creación.

Aunque estas historias pretenden lo imposible, ya que "nos quedamos siempre fuera de lo que creamos", porque "el pintor no entra en el cuadro, ni el poeta en el libro, en la tierra utópica más allá del país de las letras", y el arte existirá siempre en el terreno de la

apariencia, el tema de la puerta no es en realidad más que el tema de la "fisura", el pasaje a través del cual se escabullen los grandes escritores, los verdaderos creadores de universos que deciden un día habitarlos.

La expedición se repite, en efecto, una y otra vez, en los constructores de mundos propios. Alicia traspone el espejo para entrar en "el país de las maravillas" en la obra de Lewis Carroll, verdadera pesadilla para la lógica y el presunto racionalismo de los lectores que quedan de este lado del azogue. Kafka, en su rechazo de *este* mundo, edifica los laberintos de "castillos" y "procesos", en los que se embarca para demostrar -a través de su alter-ego K, sin quererlo y, probablemente sin saberlo- que en la libertad del sueño, las leyes pueden ser más rigurosas e implacables que las de la propia realidad. Julio Cortázar traspone los límites de un cuadro en el sutil mimetismo triangular de una pareja y su gato Osiris, en el relato **Orientación de los gatos**.

No otra cosa hace Peri Rossi, lo que el mismo Julio Cortázar llamó en la introducción que le consagró en **La tarde del dinosaurio**: "una invitación a franquear la entrada" de una casa, una invitación a franquear la entrada para que "el lector protagonista descubra por su cuenta otras puertas que no han sido fabricadas en las carpinterías de la ciudad diurna". Son las "casas interiores" -nos dice Cortázar- en que cada relato propone "un avance por habitaciones, galerías, patios y escaleras que absorben al lector y lo separan de su mundo previo" (3).

Del otro lado del espejo

Desde **Los museos abandonados**, los personajes de Peri Rossi habitan ese mundo regido por las leyes del *otro* realismo posible, las que son el fruto del rechazo de la "realidad sin sentido" del mundo de "este lado del espejo". En el relato titulado significativamente **Los refugios** de ese volumen, los personajes han decidido vivir en el universo clausurado del museo porque allí "nunca ocurría nada". Huyen de una calle "llena de gente", donde hay hambre, frío, "demasiadas luces". Corren y se agolpan en las puertas de acceso al museo, donde muchos quedan aprisionados, pero donde los que logran entrar pasan a vivir en un universo frío y silencioso.

Los obstáculos del *acceso*, difícil pasaje de todo viaje de iniciación, la "puerta estrecha" con su reconocible simbolismo, garantizan la diferencia cualitativa entre la realidad exterior y la otra realidad en la que el protagonista decide habitar -las "piezas desiertas", "largos salones de paredes lisas, sin nadie"- dificultad de acceso que es esencial al género utópico, pero también es característica de la anti-utopía. "Esta es nuestra casa; ése es nuestro techo", se dirán satisfechos, una vez traspuesto el *umbral* los ateridos refugiados. Desde el "interior" del museo aparecen más contrastados los "gritos" de la calle, un "fragor" de una vida pautada por fechas, reuniones y ritmos frenéticos. En el museo asumen la ilusión de poder "recrear el mundo, renovarlo" a partir de realidad estática de las "estatuas", encontrando en ellas "la vida disimulada, el símbolo perfecto, la alquimia y la semántica" (4).

Pese a la conciencia de una cierta artificialidad reinante, el protagonista decide quedarse en su interior, aún sabiendo que en el exterior, los "muchachos" están haciendo los

preparativos para dinamitar, para hacer estallar como "una gran fruta madura" y "una formidable viscera descompuesta", la estructura del museo al que, finalmente, se le abren las puertas al exterior.

Una violencia expresada en un "estallido" que reaparece en el final del cuento **La estampida**: "Entonces un pelotón del ejército lanzó un puñado de granadas sobre el edificio que estalló como un pequeño globo, con lo cual la rebelión quedó sofocada" ⁽⁵⁾. Violencia que puede ser incluso la de un orgasmo, como se vive al final de **Solitario amor**: "Y el orgasmo estalla, entre estertores, como la fruta madura de Aida, como una parturienta que rompe aguas" ⁽⁶⁾.

La dificultad del pasaje de una a otra realidad, más allá de la violencia o estallido que puede desencadenar, es la garantía de las diferencias que protege de uno y otro lado. La mujer que en el relato significativamente titulado **El umbral**, no puede llegar a soñar porque "le faltaba la puerta de los sueños que se abre cada noche para poner en duda las certidumbres del día" ⁽⁷⁾, comprende que en los sueños las puertas no se abren y, sobre todo, que es más difícil soñar el sueño de otro que "escribir un cuento ajeno".

En otros casos, como en el relato de **La historia del príncipe Igor**, los pasajes entre una y otra realidad se multiplican. En el palacio del príncipe se conservan los sueños en frascos para que puedan volver a ser soñados, los espejos reflejan a personajes que son capaces de atravesarlos y los sueños pueden ser sobre espejos que reflejan otros espejos donde se reflejan, a su vez, frascos con otros sueños. Sueños que, desde el momento en que están conservados en frascos de vidrio, pueden ser vistos al trasluz y reflejar sueños de otros tiempos y de lugares remotos. La cacofonía resultante es un verdadero laberinto de realidades y ficciones oníricas donde ya no se sabe de qué lado se está.

El frío apocalíptico de los paisajes

En la "maquinaria del mundo desencadenado" del *otro* lado de la puerta en que se estructura significativamente la obra de Cristina Peri, los paisajes desfilan empapados de un "frío apocalíptico", en una naturaleza degradada, con seres ateridos, nostálgicos y solitarios, incapaces de ser comprendidos, buscando refugio en los lugares más inverosímiles: una cuerda floja en la que ha hecho su morada el protagonista de **En la cuerda floja**, una cama de la que no quiere levantarse el de **Instrucciones para bajar de la cama**, o el árbol del que no quiere bajarse el niño de **El laberinto**.

En ese "otro lado", los personajes de Peri Rossi pueden vivir encerrados en su casa, mirando un acuario donde se desgarran con violencia peces negros y colorados (**El efecto de la luz sobre los peces**), percibiendo el mundo a través del vidrio de un bocal, tal como lo observa el feto de **Indicios pánicos**, auténtico proto-humano digno del mejor Samuel Beckett. Pueden también refugiarse en el fondo de un pozo esperando el fin de una sequía (**La navidad de los lagartos**), tañendo campanas en un pueblo deshabitado (**El tañedor de campanas**), o cantando en el desierto (**Cantar en el desierto**).

Se trata, en todos los casos, de una auto-marginación física definida por las frágiles fronteras del ser. En **La cuerda floja**, desde el título significativo hasta el final efectista en

que todos quieren subirse a ella, pasando por el protagonista que ha decidido "estar todo el tiempo en el aire", el sentido alegórico es explícito. Estamos todos en la cuerda floja, vivimos en el aire, en una especie de espectáculo circense sin sentido.

En otros casos, como en **Instrucciones para bajar de la cama**, los actos banales, los gestos inconscientes de la vida cotidiana, aparecen solemnizados, ritualizados y revestidos de una calculada minucia operacional. Cada movimiento está precedido de advertencias, de preavisos y de preparativos cuidadosos guiados por el pavor y el temor del contacto con los "demás", ese *otro* desconocido. El abúlico personaje, aún estando en los límites del autismo, siente a veces los súbitos impulsos de participar e "intervenir" en el mundo, aunque reconozca que "bajar no siempre es tarea fácil" y que, aunque lo hiciera, ello no serviría de nada "ni en un sentido ni en otro". Porque, en definitiva es posible preguntarse si:

"Por lo demás, ni acostado ni de pie, el mundo parece sensible a nuestra participación, aunque febriles movimientos se realicen para demostrar lo contrario. Será, siempre, un mundo ajeno" ⁽⁸⁾.

Por eso, finalmente, prefiere "estar abrigado y protegido entre las sábanas", como un muñeco roto de mecanismo descompuesto, como un maniquí quebrado, al que nadie toma en cuenta y con el cual se relacionan como si fuera "un objeto más, una lámpara o un armario". El mundo será siempre un mundo ajeno, un mundo extraño, un mundo, en definitiva, "extranjero".

La condición de extranjero

Poseído de la "inquietante extrañeza" que describe Julia Kristeva en **Pouvoirs de l'horreur**, el discurso de Peri Rossi se sitúa en los límites de lo especular, se mantiene en la orilla del reflejo que no olvida la condición del reflejado, en lo *fronterizo*, en el "comportamiento límite" cuyo ángulo de observación es inevitablemente el del no integrado, el *extranjero*, el que vive en el *borderline*. Ella misma ha subrayado la importancia de esta *mirada*:

"El ángulo de observación del no integrado, del extranjero (el ángulo del excluido) me permite desarrollar algunos temas, sentimientos y sensaciones por las que experimento atracción: la agonía, el contraste, el paisaje natural degradado, el paisaje urbano y su alienación" ⁽⁹⁾.

Es la condición de extranjero la que marca el punto de vista del que irrumpe en el territorio del "otro lado de la puerta", ya que: "Quizás, los que no son extranjeros no llevan una ciudad adentro. No sueñan con mapas desconocidos" ⁽¹⁰⁾.

Esta extranjería, que puede traducirse en un auténtico desarraigo, explica el deambular aparentemente sin sentido de Equis en **La nave de los locos**, cuya voz testimonial se escucha en un discurso indirecto libre, distante pero obsesiva por "el viaje incesante, la gran huida, la hipótesis del viaje" ⁽¹¹⁾.

Sin embargo, la condición de extranjero no es una condición *per se*. Son los *demás* los que nos hacen extranjeros, porque "no se nace extranjero, se llega a serlo". El propio Equis contesta con indisimulada ironía a la pregunta "¿Es usted extranjero?", diciendo:

"Solo en algunos país y posiblemente no le será durante toda la vida(...) No nací extranjero. Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia",

ya que "la extranjeridad es una condición precaria, transitiva, pero también intercambiable" ⁽¹²⁾. O en realidad: "todos son extranjeros", como afirma en forma criptográfica el turista del relato **En la playa**. Extranjero, "ex", extrañamiento, fuera de las entrañas de la tierra, "desentrañado", "vuelto a parir", lo importante es "no angustiar al extranjero", como se recomienda en **La nave de los locos** ⁽¹³⁾.

En el relato **Las estatuas o la condición del extranjero** la descolocación y "extrañeza" aparece desde el mismo título asociada a las frías y silenciosas estatuas de mármol: "Arribé a una gran plaza vacía, cuyo pavimento, gris, parecía muy reciente". En ese espacio, el protagonista confiesa:

"Me sentí extranjero y perturbador, aunque la clase de perturbación que provocaba sólo yo pudiera advertirla. Como un intruso, busqué un sendero que me apartara de aquella reunión. Nadie me miraba, pero era aquella ausencia de contemplación precisamente lo que me hacía sentir extraño. Descubrí, entonces, que la condición del extranjero es el vacío; no ser reconocido por los que ocupan un lugar por el solo derecho de estar ocupándolo" ⁽¹⁴⁾.

Sentirse "intruso", sentirse "extraño", descubrir el "vacío" o como en **Una pasión inútil** (relato incluido en **Una pasión prohibida**) que "lo extraño es hostil", propicia extravíos y desencuentros en un espacio progresivamente oclusivo. La difusa xenofobia de los que "no reconocen" al extranjero se reivindica en nombre de la invocación del derecho de ocupar un lugar antes que otro.

El otro en el espacio degradado

En el simulacro de la ficción, reflejo en el espejo, la tentación *especular*, se agudiza desde que, premonitoriamente se descubren los "indicios pánicos" que existen también en el "otro lado", esas señales y pistas, pautas para interpretar la vida y el sentido oculto en la simple apariencia de las cosas, tarea que Peri Rossi considera esencial en la misión del escritor.

Simulacro y reflejo en el espejo, *especularidad*, pero también un modo de "especular" sobre el otro lado posible de las cosas, agotando con hábiles técnicas narrativas las variantes que se exploran y escarban, se va tornando absurda. La "especulación" puede darse también a partir de una situación inicial absurda de la que se infieren lógicamente todas sus consecuencias.

En esta ruptura del contrato implícito del orden aparente de la realidad, Peri Rossi está más cerca de la visión teatral del absurdo, tal como se refleja en las obras de Samuel Beckett, Isaac Adamov o Ionesco, que de una reflexión o una lamentación sobre el absurdo del mundo contemporáneo, el modo de los escritores del existencialismo como Albert Camus o Jean-Paul Sartre. La suya no es *teoría*, sino *vivencia*. De cualquier modo, el lenguaje literario asumido -metafórico y lírico, poetizado al inicio de la expedición del otro lado de la puerta del museo en sus primeras obras- se ha ido despojando y aproximándose al tenso y despojado *clasicismo* narrativo de un Kafka.

En los relatos que incursionan en el *topos* de la ciudad existente del otro lado de la puerta y en la que ha decidido habitar, este progresivo despojamiento asume caracteres pictóricos: entramos en ciudades dignas de Giorgio De Chirico, con plazas vacías cubiertas de estatuas, con la pureza y la frialdad de líneas geométricas que definen creando una *distancia* con el espectador, apenas atenuadas por la atmósfera onírica de ciertos paisajes urbanos de Salvador Dalí, especialmente cuando Peri Rossi nos habla de "un enorme reloj caído en el suelo que señalaba una hora improbable" o de la atmósfera irreal que nos provoca el realismo exacerbado de la pintura del Pop-Art y del Hiper-realismo norteamericano (pienso especialmente en los paisajes urbanos de Edward Hooper), con personajes empapados de la leve ensoñación de los seres de Leonor Fini o del simbolismo de visionarios decadentes como Khnopff, el pintor de "la ciudad abandonada".

En el relato, titulado justamente **La ciudad**, el protagonista "era el arquitecto de una urbe que no había querido construir" y recorre plazas desiertas con estatuas siempre de espaldas, vastas superficies de calles sin casas, con escaleras que "no conducen a ninguna parte", y donde en forma significativa confirma que "la ciudad con la que sueñas no tiene nada que ver con la que te vio nacer. Lo he comprobado" (15).

Pero en estas ciudades cuyas líneas geométricas acentúan de por sí la incomunicación y la soledad, anunciando la imagen del fracaso de sus visitantes, Peri Rossi añade una nota de espacio *degradado*, de paraíso no sólo perdido sino *contaminado*. Sobre las urbes desoladas de De Chirico y Edward Hooper ha caído el *smog* y la polución vela los cielos azules del surrealismo.

Esta degradación urbana es evidente en el relato **Miércoles**, donde las notas de contaminación y desolación aparecen enfatizadas:

"Iba caminando por una calle periférica de la ciudad; el smog me hacía arder los ojos y el ruido me aturdí, pero no sé volar, por lo cual tenía que conformarme con aquello. En medio de la agitación del tránsito y del gris del humo..."

En ese contexto es difícil "ser oído entre bocinas, el chirrido de los neumáticos, las sirenas, los camiones y el rumor permanente de la civilización". Esa ciudad está poblada de "tristes y horribles edificios de apartamentos" que "ennegrecen antes de ser inaugurados, las puertas cierran mal, la humedad se cuela por las puertas y las tuberías gotean" (16).

El *omphalos* y el *axis mundi* del espacio cosmidado de la ciudad fundacional se ha transformado en un "centro aglutinante de la alienación" -como ha sugerido Lucía Guerra-

un "centro paródico y degradado en el cual el movimiento regenerador de lo cósmico y sagrado ha sido reemplazado por la convulsión y el espasmo" (17). Basta pensar en la ocupación favorita de los habitantes de la Metrópolis de **La nave de los locos**: mirarse el ombligo, *ombliguismo* en que burlonamente se revierte el mítico *omphalos* de la urbe sagrada.

La escondida senda del eterno dolor

Estas ciudades contaminadas, con relojes caídos que marcan horas absurdas, donde los niños preguntan la hora o viejas desorientadas discuten sobre el día de la semana en que viven -miércoles o jueves- son centro, el paisaje de fondo o el escenario que cruzan rápidamente los protagonistas de la narrativa de Peri Rossi.

Incluso en una novela como **Solitario de amor**, oclusivamente cerrada sobre la "casa-viscera" de Aida, la ciudad nocturna está iluminada por la irrealdad: es un teatro vacío donde los autos que la invaden parecen insectos coriáceos; los amantes visitan archivos donde están depositados los "planos de paraísos perdidos", ciudades pensadas por arquitectos que jamás llegaron a construirlos, verdadero territorio de la utopía. El mismo hijo de Aida se entretiene en construir ciudades en miniatura como "un Dios enano".

Pero tal vez la clave de la utopía soñada en la narrativa de Peri Rossi no sea más que una "kakotopia", es decir la utopía del infierno, como adelanta explícitamente **La ciudad de Luzbel**, relato incluido en **Cosmoagonías**, donde tras el verso iniciático de Dante: "Por mí se va a la escondida senda. Por mí se va al eterno dolor", el protagonista responde emocionado: "Dejad toda esperanza, vosotros, los que entráis".

El umbral de la puerta ha sido, pues, definitivamente cruzado por estos viajeros extranjeros seducidos por las ciudades como en un sueño, pero también por los lectores de Cristina Peri Rossi, deslumbrados por ese otro mundo alternativo, debatiéndose entre el paraíso perdido y la esperanza de un mundo mejor.

NOTAS

- (1) "Cristina Peri Rossi: *Los extraños objetos voladores o la disfatta del soggetto* por Elide Pittarello en **Studi di letteratura ispano-americana**, n° 13-14, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983, pág. 260.
- (2) Cristina Peri Rossi, "Génesis de *Europa después de la lluvia*", **Studi di letteratura ispano-americana**, loc. cit., pág. 75.
- (3) **La tarde del dinosaurio** por Cristina Peri Rossi; prólogo de Julio Cortázar, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, pág. 15.
- (4) **Los museos abandonados**, por CPR, Lumen, Barcelona, 1975, pág. 142.
- (5) **La estampida** en **Inicios pánicos**, Bruguera, Barcelona, 1981, pág. 173.
- (6) **Solitario amor**, Grijalgo, Barcelona, 1988, pág. 185.
- (7) "El umbral" en **Una pasión prohibida**, Seix Barral, Barcelona, 1986, pág. 123.
- (8) **Instrucciones para bajar de la cama** en **El museo de los esfuerzos inútiles**, Seix Barral, Barcelona, 1984, pág. 102.
- (9) CPR, "Génesis de **Europa después de la lluvia**" en **Studi di letteratura ispano-americana**, loc cit., pág. 71.
- (10) **Ibidem**, p. 170.
- (11) **La nave de los locos**, Seix Barral, Barcelona, 1984, pág. 33.
- (12) **Ibidem**, pág. 28-29.
- (13) **Ibidem**, pág. 10-11.
- (14) **El museo de los esfuerzos inútiles**, op. cit., pág. 132.
- (15) **Ibidem**, pág. 161-173.
- (16) **Ibidem**, pág. 135-136.
- (17) "La referencialidad como negación del paraíso: exilio y excentrismo en **La nave de los locos** de Cristina Peri Rossi" por Lucía Guerra; trabajo inédito facilitado gentilmente por la autora.